

‘Untiefe’ als Denkfigur in Guadalupe Nettels Roman *El huésped*

Susanne Klengel

Il fut bientôt évident (dès mon adolescence)
que j’étais né pour vivre parmi les monstres. [...]

Henri Michaux: “Dans la compagnie des monstres”,
Le lobe des monstres (1944)

I.

Im Jahre 2008 charakterisiert der Schriftsteller Tryno Maldonado in der von ihm herausgegebenen Anthologie *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos* in aller Kürze die Gemütslage der jungen mexikanischen Autorengeneration, zu der er auch Guadalupe Nettel (geb. 1973 in Mexiko-Stadt) zählt: Diese Literatinnen und Literaten seien nicht nur ‘verwaist’, weil ihnen die früher verbindlichen Vorbilder fehlten, sondern auch tief desillusioniert, weil die großen politischen Versprechen seit dem Ende des letzten Jahrhunderts nicht eingelöst worden seien. In einem Zeitalter radikaler Entzauberung bildeten sie eine Generation, die schließlich beschlossen habe, lauthals über alles und vor allem über sich selbst zu lachen, um ihre Enttäuschungen und tiefen Ängste zu bannen, “reírse de todo, no hacer nada, abrazar el desencanto, la poca vitalidad, el ascetismo y el tedio, reírse sobre todo de ellos mismos antes de que alguien más viniera a hacerlo en sus caras. Pero la verdad es que por dentro se mueren de angustia” (Maldonado 2008: 12). Diese Stimmung habe, so Maldonado weiter, eine Tendenz zu asketischen Formen, zu einem neuen formalen Konservatismus und zu einer technologischen ‘coolness’ hervorgebracht. Es gebe nur noch wenige Ansätze, die sich mit dem nationalen Diskurs bzw. ‘Mexiko’ auseinandersetzen – es sei denn, aus einer ungewöhnlichen Außenperspektive – und ebenso wenige Impulse zur Unterwanderung der ohnehin längst verlorenen großen Erzählungen.

Das laute Gelächter als Möglichkeit, die tief sitzende existenzielle Angst zu bewältigen, weist gerade in den letzten Jahren auch auf eine

weitere, extreme Dimension der mexikanischen Wirklichkeit hin: auf das vom Drogenkrieg und sozialer Polarisierung geprägte Leben des Landes, dessen Gewaltsamkeit oft explizit, häufig aber auch implizit in die Literatur einwandert. Über Guadalupe Nettels Schüler-Erzählung “Reunión en la escalera” (in Maldonado 2008: 209–212) heißt es z. B. in den Worten Maldonados, die sich leicht auf eine allgemeinere Ebene hochrechnen lassen: “[...] la propia amenaza la encarnan sus mismos personajes, un grupo de niños que se colude año con año para marcar sus víctimas y diferenciarse del resto. La angustia es vuelto rencor, hostilidad y desconfianza hacia el exterior” (Maldonado 2008: 17). Ähnliches klingt in einem Interview des Jahres 2011 mit dem Autor und Regisseur Guillermo Arriaga an, der über seine Lebensumstände und die ästhetische Produktion im heutigen Mexiko reflektiert: “[...] ich versuche [...] mich nicht von der Angst unterkriegen zu lassen. Wenn Du aufhörst, Dein Leben zu leben, hast Du schon verloren.”¹ Literatur ist vor diesem Hintergrund ebenso wie der Film und die bildende Kunst ganz wesentlich ein Ort des Aushandelns und Durchspielens von existenziell ambivalenten Situationen, und sie schärft gleichzeitig den Blick für das Phänomen der Ambivalenz als solche in ihren vielfältigen Formen.

Guadalupe Nettel machte z. B. schon früh die Erfahrung, was es bedeutet, sich in der zwiespältigen Situation der ständigen ‘Außenseiterin’ zu befinden, wie aus ihrem autobiografischen Text “El cuerpo en que nací” (Nettel 2009) hervorgeht und auch in der oben genannten Erzählung anklingt. In der Schule war sie schon früh wegen eines Augenleidens aufgefallen, nach dem Umzug der Familie nach Frankreich wegen ihres ausländischen Akzents und ihrer andersartigen Kleidung:

Mi ropa era anticuada y mi corte de pelo más parecido al de Spike Lee que al de Madonna (el modelo de belleza que seguían las chicas de mi clase), usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable. Ni los *nerds* se me acercaban. (Nettel 2009, Hervorh. im Original)

Nach ihrer Rückkehr nach Mexiko konsternierte sie wiederum die Diplomatenkinder und Lehrer am französischen Gymnasium mit ihrem Argot der französischen Vorstädte. Am Ende dieses autobiografischen Rück-

1 Das Interview von Merten Worthmann mit dem Regisseur Guillermo Arriaga erschien in *Die Zeit* anlässlich des in Deutschland anlaufenden Films *Auf brennender Erde* (Worthmann 2011).

blicks auf ihre Jugend und ihre unstete, plurikulturelle Bildungsgeschichte heißt es: "Yo también quería salir, aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces aún no sabía con exactitud cuál era el clóset que quería abandonar" (Nettel 2009).²

In Nettels literarischen Texten herrscht eine Vorliebe für exzentrische Situationen, für Personen mit eigenartigen Obsessionen und Phobien; das Monströse, Ver-rückte und Abgründige scheint hier Teil des Alltäglichen. In ihren Texten wird sichtbar, was im Alltag kaum wahrnehmbar ist oder verdrängt wird, weil der Blick nicht unter die Oberfläche gleitet und man von den unterirdischen, subkutanen Bewegungen nichts ahnt oder ahnen will. Nettel reiht sich damit ein in die Tradition von Autoren, die von den Grenzgängen zwischen Wahnsinn und Realität fasziniert sind. Sie selbst verweist auf Dostojewski und Kafka; zu denken wäre aber auch an weitere ästhetisch-epistemologische Konzepte im 20. Jahrhundert, die von den Avantgarden, besonders dem Surrealismus, über Foucaults *Histoire de la folie* bis hin zu Derrida und Deleuze/Guattari reichen: Der Wahnsinn oder besser die Ver-rücktheit ist ein Faszinosum, weil diese, wie gerade die Surrealisten mit Nachdruck postulierten, die Möglichkeit der Freiheit und des Entrückens aus der disziplinierenden Norm zu versprechen scheint, so Peter Bürger in einem bemerkenswerten Artikel zu einer Ausstellung der Sammlung Prinzhorn im Jahre 2009 über *Surrealismus und Wahnsinn*. Doch hebt er umgekehrt auch hervor, dass die reale Gefährdung des Individuums durch seelische Krankheiten (wie etwa im Falle Nadjas bei ihrer Begegnung mit André Breton) aus diesen ästhetisch-epistemologischen Diskursen weitgehend ausgeblendet blieb (Bürger 2009: 27, 33–35). Den Wahnsinn zu leben, kann existenziell gefährdend sein – diese Ahnung vermittelt z. B. das ebenso beklemmende wie poetische Zeugnis *En bas* der surrealistischen Malerin Leonora Carrington aus dem Jahre 1944, das einen außergewöhnlichen Einblick in die real erlebte Psychose ermöglicht.³

2 Dieser Text ist einige Zeit später in den deutlich autobiografisch inspirierten Roman mit demselben Titel eingegangen (Nettel 2011). Doch in diesem Roman ist der oben zitierte Selbstzweifel in einer fiktionalen Rahmenhandlung aufgehoben, d. h. mithilfe einer literarischen Strategie gelöst worden.

3 Vgl. Carrington 1973. Leonora Carrington (1917–2011), ehemalige Gefährtin von Max Ernst, erlebte bei ihrer Flucht aus dem besetzten Frankreich nach Spanien eine Psychose und wurde in eine psychiatrische Heilanstalt eingeliefert. Über die Erfahrung ihrer 'Gefangenschaft' und ihre Erlebnisse verfasste sie einen Bericht, der 1944 mit ihrer Einwilligung veröffentlicht wurde. Zu diesem Zeitpunkt befand sich die surrealistische

Viele von Nettels Protagonisten scheinen ebenfalls mit einem Bein in einer solchen 'anderen' Welt zu stehen. Doch sie könnten uns jederzeit begegnen, und ihre Obsessionen, Manien und Vorstellungen sind oft so plausibel, dass sie die unseren sein könnten, so die einerseits befreiende, andererseits beunruhigende Botschaft ihrer Texte, in denen auf diese Weise 'Untiefen' spürbar werden in der changierenden Bedeutung, die dieses Wort enthält.

'Untiefe' ist ein schillernder Begriff in der deutschen Sprache: Er bezeichnet einerseits im nautischen Vokabular im Sinne einer Negation des Tiefen eine seichte und somit gefährliche Stelle in einem Gewässer, zum Beispiel eine Sandbank oder ein Riff. Andererseits aber bezeichnet er, als Augmentativ verwendet, auch eine besonders große Tiefe, etwa die des Ozeans. Ein ähnlich oszillierender Terminus ist bekanntlich zu einem Schlüsselbegriff des dekonstruktivistischen Denkens geworden: Der griechische Ausdruck 'pharmakon' in seiner zunächst ununterscheidbaren Bedeutung von 'Heilmittel' und 'Gift' gehört für Derrida zum Repertoire jener Begriffe, anhand derer sich besonders eindrücklich das 'Spiel' möglicher Bedeutungskonstitutionen und -konventionen zeigen bzw. dekonstruieren lässt.⁴ Die spezifische Anziehungskraft solcher Antonyme oder 'Januswörter' liegt darin, dass sie etwas und sein Gegenteil gleichzei-

Malerin bereits in Mexiko, wo sie viele Jahre ihres Lebens verbrachte. Elena Poniatowska hat jüngst eine literarische Biografie Carringtons vorgelegt, in der auch die in *En las* geschilderten Erfahrungen aufgegriffen werden (Poniatowska 2011).

- 4 In seinem Artikel "La pharmacie de Platon" dekonstruiert Derrida (1972) exemplarisch die Bedeutung des Januswortes 'pharmakon' ausgehend von Platons *Phaidros* – jenem Dialog, in dem der Gebrauch der Schrift als nachrangig (weil gedächtnisschwächend) im Verhältnis zur mündlichen Rede diskutiert wird. Die 'Schrift' wird dort, wie Derridas *Phaidros*-Lektüre zunächst zeigt, im mindestens doppelten Wortsinn als 'pharmakon' bezeichnet: als Zaubermittel und Droge ebenso wie als Arznei und Heilmittel. Gleichzeitig werde schon bei Platon, so Derrida, im Spiel der Bedeutungen der Gebrauch des Wortes 'pharmakon' für die Seite des Logos (die Medizin) vereinahmt und privilegiert. Die Bedeutungsvielfalt und die Bedeutungsverschiebungen, das eigentliche Spiel seiner Bedeutungen in der Philosophie(geschichte) gelte es also zu rekonstruieren: "Le mot *pharmakon* est pris dans une chaîne de significations" (Derrida 1972: 108, Hervorh. im Original). Durch seine Relektüre der Verwendung des schillernden Begriffs zielt Derrida auf eine Dekonstruktion platonischer Kategorien und ihrer Wirkung in der okzidentalen Philosophie, insbesondere die Unterscheidung zwischen Mythos und Logos. Das Wort 'pharmakon' gewinnt dabei im Laufe seiner Dekonstruktionsarbeit selbst eine epistemologische Funktion: "Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production de) la différence" (Derrida 1972: 146, Hervorh. im Original). Derrida hebt die dem Begriff immanente Bedeutung des (beunruhigenden) 'Unreinen' explizit hervor: "Appréhendé comme mélange et impurété,

tig bezeichnen. Sie entziehen sich damit zunächst einer Bedeutungsfestlegung und Sinnzuweisung, die erst durch den Kontext hergestellt werden können. Ähnlich wie Kippfiguren sind Januswörter geeignet als Denkfiguren des Nicht-Entscheidbaren oder des Nicht-Identischen bzw. auch als Hilfsmittel möglicher Umwertungen.

Im Folgenden soll versucht werden, den Begriff der ‘Untiefe’ als Denkfigur und Merkmal des Romans *El huésped* von Guadalupe Nettel aus dem Jahre 2006 fruchtbar zu machen – sowohl aufgrund der antagonymischen Unentscheidbarkeit, die als Möglichkeit der Öffnung von Bedeutungshorizonten in ambivalenten Kontexten betrachtet wird, als auch aufgrund seiner ihm inhärenten Beziehung zum konkreten Ort physisch erfahrbarer ‘unterschwelliger’ persönlicher und sozialer Prozesse.

Die Verwendung des doppeldeutigen Begriffs der ‘Untiefe’ bei der Analyse von *El huésped* ist deswegen verlockend, weil Nettels Roman in der Tat ein Panorama von realen oder vermeintlichen Dichotomien und Oppositionen entfaltet, die sich aber auch rasch als changierendes Spiel eines ‘sowohl / als auch’ in einem Raum der Übergänge, Doppelungen und Spaltungen, oft auch in Form von Kippfiguren oder Vexierspielen, offenbaren.

El huésped ist der erste Roman Guadalupe Nettels, die vorher bereits mit Erzählungen auf sich aufmerksam gemacht hatte. Auf dem Umschlag der spanischsprachigen Erstausgabe des Buchs ist ein Foto der US-amerikanischen Fotografin Diane Arbus abgebildet, auf dem ein Zwillingsspärgchen zu sehen ist: zwei kleine Mädchen, traditionell gekleidet mit weißem Haarband und überdimensionierten weißen Kragen auf ihren dunklen Gewändern. Sie blicken verlegen in die Kamera, das eine mit der Andeutung eines Lächelns, das andere eher abwehrend ernst – ein anziehendes und gleichzeitig irritierendes Foto, das zunächst zu dem Buchtitel *El huésped* nicht zu passen scheint, aber doch mitten ins Thema führt: “Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas”, lautet der beunruhigende erste Satz des Romans, den die Ich-Erzählerin Ana, die aus einer bürgerlichen, aber zerbrochenen Familie stammt, äußert (Nettel 2006: 13, Hervorh. im Original). Der ‘Gast’

le *pharmakon* agit aussi comme l’effraction et l’agression, il menace une pureté et une sécurité intérieures” (Derrida 1972: 146, Hervorh. im Original). Diese Beobachtung zum ‘Unreinen’ interessiert besonders im Kontext der hier vorgelegten Romananalyse.

ist ein parasitäres Wesen in ihrem Inneren, ein unheimliches Alter Ego, von dem Anas Umgebung nichts ahnt, ein Wesen, das Besitzanspruch auf Ana erhebt und ihre Handlungen beeinflusst, mit dem sie hart verhandelt und kämpft, damit es nicht die Oberhand in ihrem Leben gewinnt. Der unheimliche Gast, auch als 'la cosa' bezeichnet, schafft eine Atmosphäre des Unbehagens und der Angst. Er ist ein Schmarotzer am Leben der Protagonistin, der untergründig seine Macht ausübt und Ana ihrer Umwelt entfremdet. Die un/heimliche Innenwelt ist oft realer als die Außenwelt, die Übergänge und Grenzübertritte zwischen beiden sind unscharf. Dieser fluktuierende Raum zwischen Innen und Außen ist gleichzeitig auch ein Raum zwischen Unten und Oben, zwischen dem inneren Abgrund und der Oberfläche des Alltagslebens.

Diese diffuse Gegensatzstruktur wiederholt sich dann auch auf anderen Ebenen, z. B. als Ana den Beruf einer Vorleserin in einer Blindenanstalt wählt. Hell und dunkel, Tageslicht und Finsternis, Sehvermögen und Blindheit stehen hier gegeneinander, doch weiß man im Grunde nicht, wer in diesem eigenartigen Haus hellsichtiger ist: die Blinden oder ihre Vorleserin, die sich immer stärker von der Welt der Blinden angezogen fühlt. Durch ihre Tätigkeit erhält Ana, die von der Vorstellung besessen ist, selbst in Kürze zu erblinden, Zugang zur Welt der Marginalisierten, der Behinderten, Krüppel, Bettler und Tagelöhner der Riesenmetropole Mexiko, alle auf ihre Weise Überlebenskünstler, die in den Tunnelwelten der U-Bahn ein prekäres Zuhause gefunden haben. Auf diese Weise tun sich erneut und konkret Räume 'in der Tiefe' auf, in der unterirdischen Welt der Megalopole, in den labyrinthischen Gängen, Technik- und Abstellkammern der Untergrundbahn, die Ana nun mit den blinden und verkrüppelten Außenseitern der Gesellschaft kennen lernt. Der Roman endet mit einem Seitenwechsel, einer Ankunft auf der 'anderen' Seite, der Seite des Wahnsinns und der sozialen Randständigkeit.

II.

Im Roman werden drei unterschiedliche literarische Motive in der Person der Ich-Erzählerin zusammengeführt und zu deren Bildungsgeschichte verknüpft: das Motiv des Doppelgängers bzw. der Bewusstseinsspaltung in Anas Kindheit, das Motiv der Suche als Schweifen im städtischen Raum der Marginalisierten und Außenseiter in Anas Phase der Selbst-Werdung

als junge Erwachsene und schließlich das Motiv des eintretenden Erblindens im Sinne einer sozialen Ankunft in der Marginalität als Vollendung ihrer ‘Bildungsgeschichte’.

In Anschluss an Julia Kushigians Überlegungen zum Bildungsroman in Hispanoamerika kann Nettels Text in jedem Falle als eine Neuschreibung des klassischen Bildungsromans bezeichnet werden. Kushigian weist auf die vielfache Existenz von “Bildungsromane[n] of national identity and the marginalized” (Kushigian 2003: 20) hin, also nicht nur auf die im Sinne von Fredric Jameson und Doris Sommer allegorische Bedeutung lateinamerikanischer Bildungsromane im Prozess des ‘nation building’, sondern auch auf die häufige Präsenz weiblicher Figuren und anderer Akteure aus sozial marginalisierten Gruppen, die den klassischen Bildungsroman durch ihre spezifische Perspektive unterwandern. Guadalupe Nettels Protagonistin Ana, die aus der homodiegetischen Ich-Perspektive einen Zeugenbericht über ihren Lebensweg ablegt, gehört indes nicht nur zu diesen weiblichen Protagonistinnen, sondern sie ist offenkundig auch psychisch beeinträchtigt, wodurch sich die vermeintlich so souveräne Erzählerin der Bildungsgeschichte zwar nicht als eine pathologische Erzählinstanz, aber doch als eine zunehmend zwiespältige, wenn nicht ‘unzuverlässige’ Erzählerin offenbart, deren Narration einen diffusen Interpretationshorizont eröffnet.⁵

Anas Bildungsweg besteht aus einem Ausscheren aus dem bürgerlichen Leben in Form eines stringent verfolgten sozialen Abstiegs, der Ana an die untersten Ränder der Gesellschaft führt, wo sie eine soziale Heimat finden wird. Mit Kushigian kann man sagen, dass es sich bei dieser Geschichte ganz offenkundig um eine Uminterpretation oder Subversion des herkömmlichen Bildungsromans handelt:

Parody and pastiche are more prevalent in writing about women and the marginalized, because these groups increasingly find themselves in a world responsive for their needs for the first time, and are able to disapprove and subvert accordingly. [...] Literary inversions may be parodic, or ironic, or they may rest on pastiche, piecing together from various sources. [...] [P]astiche is not what it appears. (Kushigian 2003: 34–35)

5 Diese Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz ist aufgrund der sehr konsistenten, souverän anmutenden Erzählweise nicht leicht erkennbar. Doch es scheint genau diese Kohärenz dem Diskurs von Schizophrenen nicht zu widersprechen, wie aus der später ausführlich zitierten empirischen Studie zum Metapherngebrauch im Schizophrenie-Diskurs von Annette Ziegler zu entnehmen ist (Ziegler 2008).

In der Tat ist diese Erzählung vom Abstieg in die 'Kloaken' der Stadt, die durch explizite Hinweise auf unangenehme Gerüche und Kot vergegenwärtigt werden, nicht nur die Inversion eines Bildungsprogramms im traditionellen Sinne, sondern es erinnert auch an bekannte literarische Werke, etwa Julio Cortázers Roman *Rayuela*, in dem der Protagonist Horacio Oliveira eine bedenkliche Liebesgeschichte mit einer Clocharde unter den Pariser Seinebrücken erlebt, oder an Paul Austers Werk *City of Glass*, in dem ein Detektiv bei der besessenen Ausübung seines Amtes nach und nach in die Situation eines New Yorker Obdachlosen hineingeleitet, und vor allem an Ernesto Sábatos berühmte Ausführungen in seinem "Informe sobre los ciegos" (1961) über die Welt der Blinden in der Stadt Buenos Aires, in die der zwanghafte Ich-Erzähler eindringen zu müssen glaubt (Sábato 1986: 185–287). In *El huésped* gibt es außerdem eine Vermittlerfigur, 'el cacho' (der Bettler mit dem Beinstumpf), der Ana den Weg in die urbane Unterwelt der Blinden und der Marginalisierten weist und den sie, in einer weniger parodistischen als pasticheartigen Umkodierung, ihren 'Vergil' nennt (Nettel 2006: 70).

Doch der Versuch einer gattungstheoretischen Einordnung des Textes als subversiver Bildungs- oder Entwicklungsroman bleibt notwendig unvollständig und bei einer näheren Betrachtung problematisch, wie bereits die Verweise auf die Unzuverlässigkeit der Erzählerin und deren Hintergründe gezeigt haben. Der Text erscheint zwar einerseits als eine Art Bildungsroman, doch gewinnt man andererseits bei der Lektüre zunehmend den Eindruck, an einer literarischen Anamnese teilzuhaben, die den Verlauf einer Psychose nachvollzieht. Während der Endpunkt der Entwicklungsgeschichte und des Buchs im vollendeten Abstieg und der Ankunft bei den marginalisierten Blinden, Bettlern und Behinderten in der U-Bahn besteht, wird der Endpunkt der psychotischen Erzählung dagegen mithilfe eines Zitats aus Jean Paulhans *Les incertitudes du langage*, das dem Roman als Motto vorangestellt ist, bereits zu Beginn des Buches vorweggenommen: "Comprenda que se trata de salvarse [...] con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos".⁶ So gelingt es, den Verdacht, es könne sich bei der Erzählung um eine rein

6 "Songez qu'il s'agit de se sauver tout entier avec ses manies, avec ses cals, avec tout ce qu'un homme peut avoir d'inconsistant, de contradictoire, d'absurde. C'est tout cela qu'il faut amener au jour: le fou que nous sommes" (Paulhan 1970: 108).

pathologische Aussage einer therapiebedürftigen Protagonistin handeln, mithilfe der unmissverständlich kommentierenden Geste des Paratextes von vornherein zu relativieren. Das Plädoyer zugunsten der 'Ver-rücktheit' oder des Wahnsinns ist dem Roman in Form des Mottos von Beginn an als Botschaft beigegeben, und es klingt in den oben genannten verschiedenen Erzählsträngen und Entwicklungsphasen Anas stets neu an, wenn sich spezifische 'Untiefen' zwischen Wahn und Alltag in Form von konkreten Erfahrungen im psychischen und sozialen Raum auftun.

Eine Auffälligkeit des Romans besteht, wie bereits erwähnt, im anhaltenden Spiel mit Oppositionsbeziehungen, durch die das Innen und Außen, Oben und Unten auf immer neue Weise miteinander verschaltet werden: Anas inneres Wesen ist Parasit und Alter Ego, Doppelwesen und Abspaltung, Spiegelbild und Gegner. Mehrfach wird in dem Roman das literarische Motiv des Doppelgängers aufgerufen, mit dem meist die Gefahr des Herausfallens aus der Ordnung verbunden ist, etwa bei E.T.A. Hoffmann, Edgar Allen Poe, bei dem namentlich in Nettels Roman genannten Dostojewski, bei Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, bei Oscar Wilde, Borges und Bioy Casares. Anas 'Gast' hat Züge eines solchen Doppelgängers, der im Verborgenen agiert, dessen Tun sie bisweilen überwältigt, wenn ihre Gegenwehr erlahmt. Diese Kräfte reißen Ana nach und nach aus dem bürgerlichen Leben heraus. Zwar bleibt die Erzählerstimme, wie schon erwähnt, überraschend souverän, aber dennoch entsteht der Eindruck, dass alles 'kippen' oder etwas Unheimliches von unten aufbrechen könnte. Etwas Obskures rumort in Ana, während die lichte Außenwelt den gesellschaftlichen Regeln folgt. Das Unbewusste liefert sich einen Kampf mit dem Bewusstsein, die innere Welt mit der äußeren, und schließlich das Marginale mit der Mehrheitsgesellschaft. Diese Spannungen lassen die funktionierende, aber nur scheinbar intakte Oberfläche der Persönlichkeit und der Gesellschaft als brüchig erkennen. Die Oberfläche erscheint zunehmend plastisch, materiell, physisch wie eine Haut, also körperlich, antastbar und verletzlich: Ana wendet sich immer stärker der anderen Seite zu, jenseits dieser Oberfläche und vollzieht auf diese Weise ihren realen Abstieg ins Subkutane des Persönlichen und des Gesellschaftlichen. Sie gelangt damit nicht nur ins eigene Innere, sondern auch ins dunkle Innere der Stadt, in die unterirdische Welt der Metro, Zufluchtsort der Marginalisierten an den unteren Rändern der Gesellschaft.

Es ist bemerkenswert, dass die Ergebnisse einer empirischen psychologischen Studie von Annette Ziegler zum Gebrauch von Metaphern

im Diskurs von Schizophrenen eine große Ähnlichkeit mit diesen von Guadalupe Nettel verwendeten Gegensatzpaaren und Beschreibungen konfliktiver psychischer Situationen aufweisen (Ziegler 2008). Oben-/Unten-Beziehungen spielen demnach eine besonders wichtige Rolle im psychotischen Diskurs, ebenso räumliche Verortungen des Ichs in Innen- und Außenräumen, außerdem auch antagonistische Beziehungen zu der personalisiert wahrgenommenen Krankheit als feindlichem Gegenüber, welches aber auch über Möglichkeiten des Aushandelns von Verhaltensweisen und Pakten verfügt. Sogar Anas Beteuerungen, sie würde in absehbarer Zeit erblinden, denen man bei der Lektüre des Romans Glauben zu schenken geneigt ist, werden durch die Resultate der Studie fragwürdig und lassen an der Realitätsreferenz auch dieses Erzählstrangs Zweifel aufkommen. Denn im Schizophrenie-Diskurs Betroffener spielen offenbar auch Metaphern des Sehens eine ganz wesentliche Rolle, wie Ziegler beobachtet hat:

Verschiedene Phänomene und Situationen sind auslösend beteiligt an einem visuellen Wahrnehmungswandel, den Psychotiker als verstellte, eingeschränkte, veränderte Sicht auf sich selbst und die Welt benennen. [...] *Dunkelheit, Schatten und Nacht* [können] zu eingeschränkter Sehfähigkeit führen und dienen der Beschreibung unerwünschter kognitiver und emotionaler Zustände. In den Texten Schizophrenie-Kranker sind Beschreibungen von Zuständen mangelnden Lichts nicht selten. (Ziegler 2008: 157, Hervorh. im Original)

Vor diesem Hintergrund kann nun auch ein ganz unvermittelt in Nettels Roman auftauchendes Gedicht mit dem Titel "Vidas paralelas" des kubanischen Schriftstellers und Dichters Antonio José Ponte besser verstanden werden, dessen Status als Einschub in *El buésped* formal schwer zuzuordnen ist.⁷ Man sollte in Anbetracht des psychotischen Diskurses im Roman diesem Gedicht vielleicht wie einer plötzlich auftretenden flüsternden, konspirativen Stimme lauschen, die dem Hörer (und Leser) ein Geheimnis mitzuteilen hat:

Se apaga un municipio para que exista otro.
Ya mi vida está hecha de materia prestada.
Cumpro con luz la vida de algún desconocido.
Digo a oscuras: otro vive la que me falta. (Nettel 2006: 172)

⁷ Das Gedicht ist weder als Überschrift, noch als Einschub und Motto (und somit als Paratext) zu verstehen, seine Position im Text ist formal unklar. Außerdem ist die Titelnennung des Gedichts unvollständig, es fehlt der bei Antonio José Ponte vorhandene eingeklammerte Zusatz "(La Habana, 1993)" (Ponte 1997: 45).

Auf diese Weise klingt Pontes Gedicht im Kontext des Nettel’schen Romans wie eine Verschwörung, deren Schlüssel in einer vierfachen Substitution oder besser Verschiebung auf eine ‘andere’ oder ‘parallele’ Seite besteht, einer Verschiebung in räumlicher, physisch-materieller Hinsicht, aber auch in Form von Hell/Dunkel-Anspielungen. Der erste räumlich konnotierte Vers enthält z. B. auch eine Anspielung auf die Figur des Oben/Unten, die verständlicher wird, wenn man dabei das ‘Municipio’ im Kontext der Stadt Havanna vor Augen hat, wie der bei Nettel fehlende Zusatz “(La Habana, 1993)” im Gedichttitel ja nahe legt, und wenn man bedenkt, dass sich der kubanische Autor schon früh mit dem ruinösen Zusammenbrechen der Stadt befasst hat und inzwischen sogar zu einer Art ‘Ruinen-Experte’ avanciert ist.⁸ Der Bezug auf die sich transformierende Physis der Stadt weist wiederum zurück auf die Wanderungen Anas durch die Untergrundwelt der Stadt Mexiko in *El huésped*.

In Nettels Roman wird bewusst mit diesen geheimnisvoll aufgeladenen und schwankenden Gegensätzen wie Innen/Außen, Oben/Unten, Hell/Dunkel operiert: Sie bilden keine festschreibbaren, stabilen Oppositionen, sondern bezeichnen ein Feld oder einen Raum der Möglichkeiten. Mit dem doppelsinnigen Begriff der ‘Untiefe’ könnte man sagen, dass das, was ‘tief innen’, ‘tief unten’, im ‘tiefen Dunklen’ liegt, auch stets auf etwas verweist, was direkt unter der Oberfläche liegt oder neben ihr wartet und lauert. Und dass im Zusammenhang mit der Benennung der abstrakten Tiefe (der Untiefe als eigentlichem Abgrund), die meist auch als Quelle systematischer Erkenntnis gilt, eine geradezu physisch erfahrbare ‘Untiefe’ als Kehrseite der Oberfläche des Alltags und der Norm greifbar wird.

Denn die Oberfläche – auch die des Textes und seiner ‘Aufführungen’ durch die Lektüre – kann ja als Körper gedacht werden, und somit auch ihre Kehrseite oder Unterseite. Unter der Oberfläche wäre dann aber nicht unbedingt eine abstrakt zu denkende Wahrheit in der großen Tiefe zu finden, sondern es könnte auch eine näher liegende, körperlich-materielle Erfahrung sein. Gerade in *El huésped* erscheint die Dimension des Tiefen eher als ‘Untiefe’, die dicht unter der Oberfläche liegt und sich immer konkret manifestiert: ‘La cosa’, der Parasit, breitet sich physisch, wie Ana meint, in ihrem Zimmer aus, er frisst grüne Erbsen bis zum Erbrechen,

8 Besonders Pontes Erzählung “Un arte de hacer ruinas” hat als eine allegorische Umschreibung der urbanen Situation Havannas Bekanntheit erlangt (Ponte 2005). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich Guadalupe Nettel implizit auf diese Erzählung bezieht. Vgl. auch den Beitrag von Ida Danciu in diesem Band.

gibt Geräusche von sich, er ist ständig präsent, *da...* Auch die Stadt ist ein konkreter Leib-Raum, ein anthropologischer Erfahrungsraum, wie Walter Benjamin dies mit Blick auf die von revolutionärer Energie geleiteten surrealistischen Flanerien formuliert hat, besonders in der Unterwelt der Metro. Auch dieses Labyrinth liegt nicht in einer abstrakten Tiefe, bildet keinen abstrakten Bauplan, sondern einen konkreten Bewegungs- und Handlungsraum, der sich schließlich sogar als ein Raum der Freiheit präsentiert. Insgesamt ist auch der Kosmos der Blinden alles andere als ein abstraktes Terrain tiefer Dunkelheit, sondern ein außerordentlich vielgestaltiger konkreter Raum, in dem sich immer wieder Übergänge zwischen Licht und Dunkel, innen und außen auftun, wie Anas Erlebnisse und Nachforschungen belegen.

Am deutlichsten wird dieses physische Hin und Her zwischen innen und außen, oben und unten ersichtlich, wenn es im Romantext um die mehrfach thematisierte, mysteriöse 'andere' Schrift geht, die fühlbar materiell ist, angelagert auf der Oberfläche der alltäglichen Dingwelt, die in Anas 'ver-rücktem' Diskurs Träger einer Todesbotschaft, aber auch einer tröstlichen Zukunft ist. Die Blindenschrift Braille zieht sich wie eine mysteriöse Signifikantenkette durch den Roman, sie wird umschrieben, beschrieben und erklärt, weil sie als flache Abbildung im Schriftbild des Buches normalerweise gar nicht zugänglich ist. Braille ist bekanntlich nur physisch begreifbar, sie besteht aus einem System von Erhebungen und Vertiefungen, angebracht auf verschiedensten Oberflächen und Trägermaterialien, sie fordert auf zur Entzifferung unter Einsatz des tastenden Fingers und somit des Körpers. In Nettels Romantext wird auf Braille-Schriftzüge in Büchern, Fahrstühlen, Wegemarkierungen in U-Bahngängen verwiesen und auch auf ihr Vorkommen in Form einer unheimlichen Markierung und Todesbotschaft als Tätowierung auf dem Arm Diegos, Anas Bruder, und auf dem Unterarm des Polizeiopfers Marisol.

Doch damit bricht erneut der Zweifel an der Zuverlässigkeit der Erzählerin auf, denn die vermeintlichen Tätowierungen in Braille sind offenbar spiegelverkehrt geschrieben und scheinen somit auf Ana selbst zu verweisen,⁹ die ihren eigenen Namen als monströse Einschreibung entziffert, während für den Leser diese Entzifferung trotz beigegebener Erläuterung unzugänglich bleibt. Eine vergleichende, verifizierende Lek-

9 Anas Name enthält überdies selbst eine Spiegelung. Er ist ein Palindrom, d. h. er kann vorwärts und rückwärts auf gleiche Weise gelesen werden.

türe der unheimlichen Punktierungen könnte nur mithilfe der Zeichen auf Marisols Leichnam erfolgen, der aber längst verschwunden ist. Diese Zeichen scheinen somit erneut Hinweise auf ungewisse Einschreibungen von Bedeutungen zu geben, nun jedoch in Form von Haut-Zeichen, körperlichen Markierungen durch Einstiche auf der Haut bzw. unter die Haut – wie Stigmata als Beweis für die Evidenz der persönlichen, aber auch der öffentlichen ‘Ver-rücktheit’, von der das Motto eingangs kündigt, welche den ambivalenten Diskurs Anas mit all seinen ‘Untiefen’ als eine mögliche Wahrheit literarisch zur Sprache bringen.

Literaturverzeichnis

- BÜRGER, Peter (2009): “Wahnsinn als Faszinosum. Zum Problem einer ‘surrealistischen Ästhetik’”. In: Röske, Thomas/von Beyme, Ingrid (Hg.): *Surrealismus und Wahnsinn* (Ausstellungskatalog). Heidelberg: Das Wunderhorn 2009, 27–45.
- CARRINGTON, Leonora (1973): *En bas. Précédé d’une lettre à Henri Parisot*. Paris: Le Terrain Vague/Eric Losfeld [erstmalig engl. 1944].
- DERRIDA, Jacques (1972): “La pharmacie de Platon”. In: Ders.: *La dissémination*. Paris: Seuil, 69–197.
- KUSHIGIAN, Julia A. (2003): *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg/London: Bucknell Univ. Press/Associated Univ. Press.
- MALDONADO, Tryno (Hg.) (2008): *Grandes Hits. Vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Editorial Almadía.
- MICHAUX, Henri (1986): *Le lobe des monstres*. In: Ders.: *In der Gesellschaft der Ungeheuer. Ausgewählte Dichtungen*. Französisch und Deutsch. Übertragen von Paul Celan und Kurt Leonhard. Hamburg: S. Fischer [erstmalig 1944].
- NETTEL, Guadalupe (2006): *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- (2009): “El cuerpo en que nací”. In: *Letras Libres*, September 2009. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=14025>> [15.10.2012].
- (2011): *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- PAULHAN, Jean (1970): *Les incertitudes du langage. Entretiens à la radio avec Robert Mallet*. Paris: Gallimard [erstmalig 1952].
- PONIATOWSKA, Elena (2011): *Leonora*. Barcelona: Seix Barral.
- PONTE, Antonio José (1997): “Vidas paralelas. (La Habana, 1993)”. In: Ders.: *Asiento en las ruinas*. Havanna: Editorial Letras Cubanas, 45.
- (2005): “Un arte de hacer ruinas”. In: Ders.: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 56–73.
- SABATO, Ernesto (1986): *Sobre heroes y tumbas*. Caracas: Ayacucho.

WORTHMANN, Merten (2011): "Gebete an den heiligen Tod" [Interview mit Guillermo Arriaga]. In: *Die Zeit* 22, 26.05.2011, 51.

ZIEGLER, Annette (2008): *Von geheimen Schlachten, galoppierenden Gedanken, inneren Zerreißproben, kostbaren Schätzen und grenzenlosen Weiten: Metaphern im Schizophrenie-Diskurs Betroffener und Angehöriger*. Diplomarbeit an der Fakultät für Psychologie, Universität Wien [2004, aktualisierte, publizierte Version 2008].